

посольского корабля, боярского терема). Отдельные образы имеют в поэме символическое значение. Как известно, для песенной символики материалом служил реальный мир природы (солнце, ветер, трава, цветы), некоторые виды трудовой деятельности (сеяние, косьба, охота) и обрядовые действия (вытаптывание сада, открывание ворот, расплетание косы). Предметный мир русской песенной символики свидетельствовал о ее национально-бытовом своеобразии и потому привлекал поэтов в целях создания национального колорита в новой эпической поэзии.

Языковые стилистические особенности любого произведения находятся в неразрывной связи с художественным замыслом, системой образов, жанровым своеобразием. Предромантическая поэма не исключение. Эклектизм содержания (народное творчество, древняя литература, фольклор Востока, северная готическая поэзия) повлек за собой эклектизм стиля. Но стилистические искания предромантиков повлияли на формирование яркой палитры романтических стилей.

Примечания

1. Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 24–25.
2. Шарыткин Д. М. Скандинавская тема в русской романтической литературе // Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 110–111.
3. Левин Ю. Д. Осснан в русской литературе. Л., 1980. С. 15.
4. Москвичева Г. В. Жанровое своеобразие поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» (к проблеме историзма) // Болдинские чтения. Горький, 1988. С. 58.

© Ребель Г. Н.
г. Пермь

СПОСОБ ПРЕДЪЯВЛЕНИЯ ГЕРОЯ В РОМАНАХ ТУРГЕНЕВА И ДОСТОЕВСКОГО

Роман «Отцы и дети» начинается с многозначительной в контексте общего движения художественной мысли Тургенева фразы: «Что, Петр? Не видать еще?» Если учесть, что предыдущий роман, «Накануне», завершился вопросом о том, когда же в России народятся люди, равновеликие героическому болгарину Инсарову (именно эту проблему вычленил и акцентировал в своей статье «Когда же придет настоящий день» Н. Добролюбов), если не упустить из виду то взыскующее общественное нетерпение, с которым ожидался новый тургеневский роман, а также обратить внимание на подчеркнуто точно обозначенную дату начала действия — 20 мая 1859 г. (время предельного социального напряжения, предреформенная эпоха), то вопрос, поставленный неким барином перед своим слугой, сразу обрастает множеством символических внероманных и внутрироманных значений и, главное, становится вопросом о герое. Хотя Николай Петрович Кирсанов вкладывает в него совершенно конкретный и единственный смысл: не ви-

дать ли еще экипажа, в котором должен прибыть, по окончании университета в Петербурге, долгожданный и горячо любимый сын. И читатель тоже с любопытством и нетерпением ждет появления молодого человека, так как понимает, что представленный в первой главе «совсем седой, пухленький и немного сторбленный» любящий отец на роль главного романного героя явно «не тянет».

Но вот ожидание венчается встречей, мы слышим «звонкий юношеский голос» и вместе со слегка робеющим Николаем Петровичем жаждем подробнее разглядеть его долгожданного сына, однако Аркадий, не успев появиться и покрасоваться перед отцом («Покажи-ка себя, покажи» [1], — почти повторяет Тараса Бульбу Николай Петрович), тут же оказывается в тени другой фигуры, на заднем плане. Он сам переключает наше внимание с себя на своего спутника, которого торжественно и настойчиво рекомендует отцу: «Папаша... позволь познакомить тебя с моим добрым приятелем, Базаровым, о котором я тебе так часто писал. Он так любезен, что согласился погостить у нас» (199). И художественная камера, всевидящее авторское око, нацелившаяся было на младшего Кирсанова, резко меняет объект внимания и крупным планом предъявляет новое, неожиданное и неординарное лицо: «Николай Петрович быстро обернулся и, подойдя к человеку высокого роста в длинном балахоне с кистями, только что вылезшему из тарантаса, крепко стиснул его обнаженную красную руку, которую тот не сразу ему подал» (199–200). Все детали облика Базарова подчеркивают его несходство с людьми, в обществе которых он предстает перед нами. «Высокий» — следовательно, остальные заметно ниже ростом; «длинный балахон с кистями» — одеяние не дворянского, скорее разночинского, плебейского пошиба; «обнаженная красная рука» очевидно принадлежит труженику, а не барину. Есть, правда, в этой портретной характеристике и не столь внятная, не поддающаяся легкому однозначному прочтению деталь: гость «не сразу подал руку» в ответ на приветственный жест Николая Петровича Кирсанова. Впрочем, она как будто вполне гармонирует с остальными подробностями, в совокупности своей свидетельствующими о том, что Базаров принадлежит к более низкому социальному кругу, нежели «принимающая сторона», и ни барским внешним стандартам не соответствует, ни церемонностью манер не отличается. Во всяком случае, рекомендательная формула Аркадия — «Он так любезен, что...» — явно выдает желаемое за действительное, а очевидная нелюбезность Базарова тут же получает новые подтверждения.

В ответ на изысканную приветливость Николая Петровича («Душевно рад... и благодарен за доброе намерение посетить нас; надеюсь... позвольте узнать ваше имя и отчество?») Базаров отвечает «ленивым, но мужественным голосом». В интонационной лености, похоже, сквозит уже не просто недостаток воспитания, но намеренное, демонстративное нежелание подчиниться свойственному собеседникам тону и манере разговора. Примечателен и сам ответ: «Евгений Васильев», — подчеркивающий социальную инакость Базарова, его «плебейство». А художественная камера тем временем

продолжает пристально высвечивать его облик, на сей раз фиксируя некрасивые, неправильные, но выразительные черты лица и *спокойную улыбку, самоуверенность* и *ум*, запечатленные на нем. Может быть, мы еще и помним, что ждали и собирались рассматривать сына Николая Петровича, но автор нам не оставляет выбора и не позволяет ни на минуту отвлечься от другого, более занимательного объекта. И сам Николай Петрович невольно сосредоточен не на сыне, а на его приятеле и вновь приветливо и радушно обращается к нему: «Надеюсь, любезнейший Евгений Васильевич, что вы не соскучитесь у нас». И опять Базаров, уже в третий раз, и теперь уже очевидно намеренно, выказывает небрежение к принятым в мире Кирсановых правилам поведения. Вместо естественных в этом случае, само собой разумеющихся, «дежурных» слов благодарности и согласия, следует неделикатно уклончивый жест: «Тонкие губы Базарова чуть тронулись; но он ничего не отвечал и только приподнял фуражку». При переводе в словесный ряд это можно прочитать не как подразумеваемые ситуацией стандартные формулы «благодарю вас», «разумеется», а как отчужденно-небрежную отмашку — посмотрим, мол, как получится... И тут же еще раз дается укрупняющая и детализирующая образ портретная деталь: «Его темно-беλοкурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа» (200). Три следующих одна за другой портретных характеристики, неотрывность повествовательного сосредоточения на неожиданном герое, ломающем наметившуюся было логику рассказа одним своим присутствием, несомненно свидетельствуют об особой значимости этой фигуры.

Перед нами, очевидно, человек неординарный, сильный, умный, значительный, но все эти несомненные достоинства отнюдь не снимают вопрос о некорректности его поведения. На первый взгляд, это объясняется недостатком воспитания, отсутствием той культуры, которую так ненарочито, естественно демонстрируют отец и сын Кирсановы. Возможно еще одно предположение, проистекающее из дальнейшего хода событий: не желая ломать комедию ритуальных приветствий, Базаров демонстрирует свое презрение к «феодальным» замашкам уездных аристократов, — однако такая форма социального протеста, пожалуй, действительно дает основания для весьма нелестной аттестации, которую он чуть позже получает от Павла Петровича: «гордец, нахал, циник, плебей» (236). Так ли это? В рамках рассмотренного эпизода ответа нет.

В третьей главе мы получаем неоспоримые подтверждения того, что в приятельстве с Аркадием Базаров безусловно главенствует, да и относительно Николая Петровича практически сразу занимает довлеющую позицию. Одного его дистанцированного молчаливого присутствия достаточно, чтобы настроившийся на ностальгическую волну Аркадий, бросив «косвенный взгляд» (203) в сторону приятеля, сам себя оборвал на полуслове и отрекся от только что высказанной привязанности к родным местам. А уж активное вмешательство Базарова в разговор Кирсановых, в чтение Николаем Петровичем стихов Пушкина, которому Аркадий внимал «не без неко-

торого изумления, но и не без сочувствия» (206), не только грубо обрывает это лирическое излияние, но и порождает минутное отчуждение между отцом и сыном. Фрагменты эти не просто определенным образом характеризуют героев и их взаимоотношения, но и участвуют в формировании системы персонажей романа, центральное место в которой явно отводится Базарову.

Правда, в следующей, четвертой, главе с выходом на романские подмостки Павла Петровича Кирсанова происходит существенная системная корректировка, ибо у безраздельно доминировавшего до сих пор Базарова появляется очевидный антипод и антагонист.

«Весь облик Аркадиева дяди», тщательно, детально и как-то даже торжественно выписанный, являет собой несомненный разительный и нарочитый контраст внешности Базарова. Причем противопоставление это расписано едва ли не по пунктам. Базаровскому балахону с кистями, который в этой сцене, за минуту до появления Павла Петровича, фигурирует в качестве плебейской «одежки», вызывающей небрежение даже у слуги Прокофья, противопоставлены «английский сюрт, модный низенький галстук и лаковые полусапожки» Кирсанова-старшего. Базаровскому неправильному, некрасивому, но выразительному лицу — лицо «необыкновенно правильное и чистое, словно выведенное тонким и легким резцом», являющее «следы красоты замечательной». У Базарова «большие зеленоватые глаза» — у Павла Петровича «особенно хороши были светлые, черные, продолговатые глаза». У Базарова «темно-белокурые волосы, длинные и густые» — у Павла Петровича «коротко остриженные волосы отливали темным блеском, как новое серебро». И наконец, у Базарова «обнаженная красная рука» — Павел Петрович тоже без перчаток, так как встречаемся мы с ним дома, но обнаженной его руку не назовешь, это вообще не рука, а произведение искусства в роскошной раме, и не только героем племяннику, но и автором читателю она подается торжественно и многозначительно, хотя и не без скрытой иронии: «Павел Петрович вынул из кармана панталон свою красивую руку с длинными розовыми ногтями, руку, казавшуюся еще красивей от снежной белизны рукавчика, застегнутого одиноким круглым опалом, и подал ее племяннику». Чувствуя демонстративную значимость новой фигуры, читатель внутренне, подсознательно уже готов к неожиданному и вместе с тем закономерному итогу этой красноречивой сцены: когда Николай Петрович представил брату Базарова, «Павел Петрович слегка наклонил свой гибкий стан и слегка улыбнулся, но руки не подал и даже положил ее обратно в карман» (208).

Параллелизм жестов очевиден: Базаров не сразу подал руку Николаю Петровичу — Павел Петрович Базарову вообще не подал руки. Недружественное поведение Кирсанова не представляет загадки и, более того, позволяет разгадать тайну «темного» жеста Базарова. Павел Петрович демонстрирует, что Базаров ему не компания, хотя, будучи любящим братом и дядей, готов его терпеть, если уж такова прихоть родственников, но не готов, не желает, не намерен уравнивать его с собой. «Кто сей?» — презри-

тельно-высокомерно вопрошает он брата после ухода молодых людей. В ответ на сообщение Николая Петровича, который словно не заметил презрительной иронии брата, что это приятель Аркаши и гость их дома, следует брезгливо-недоуменное: «Этот волосатый?» Вот такую возможность, такое отношение к себе, такую реакцию на себя, судя по всему, и предвидел, предчувствовал, допуская Базаров, когда знакомился с Николаем Петровичем, ибо он тоже про себя знал, понимал, помнил, что не ровня этим барам. Не сразу поданная рука, ленивый голос, уклончивый жест вместо ответной любезности — все это внешние компенсаторы внутренней неуверенности в должном отношении к себе, в уместности собственного пребывания в чуждой среде, это свидетельства понимания Базаровым своего неравенства с Кирсановыми. Иными словами, при всей своей внешней развязности (во многом, если не во всем, демонстративной, показной) Базаров внутренне менее раскован и свободен, чем Николай Петрович и Аркадий Кирсановы, которым все эти социально-психологические нюансы даже в голову не приходят и которые искренне рады гостю и готовы его принять в своем доме. А вот Павел Петрович всем своим видом и красноречивым жестом подтверждает, что у базаровских тайных комплексов есть весьма серьезные объективные основания, но главное даже не это — главное то, что именно появление Павла Петровича — антипода и непримиримого оппонента Базарова — выявляет скрытую от поверхностного взгляда *изначальную* сложность, неоднозначность, ранимость, уязвимость кажущегося несокрушимо самоуверенным «нигилиста».

Показательно в этом отношении завершается сцена его знакомства с Павлом Петровичем. До появления Кирсанова-старшего Базаров чувствовал себя достаточно раскованно и, в отличие от Аркадия, не намеревался удаляться из гостиной в отведенную ему комнату, но под впечатлением красноречивого поведения Павла Петровича резко переменяет свое решение и, «внезапно порываясь с дивана» (209), устремился вслед за Аркадием — это единственный, но очень существенный для понимания героя момент, когда он *порывается* вслед за другим, да еще слабейшим, психологически зависимым от него человеком, только чтобы не остаться наедине с «отцами». Вряд ли можно согласиться с Г. Бялым, что «враждебных демонстраций он просто не заметил», что Базаров в этой сцене «нисколько не волнуется, не нервничает» [2, с. 18]. Проницательнее В. Маркович, который улавливает «какой-то оттенок неловкости или беспокойства, проскальзывающий в поведении Базарова сразу же после его приезда в усадьбу Кирсановых», но и ему кажется, что «единое впечатление, которое производит на читателя герой, в первых главах ничем не нарушается» и «лишь едва заметно осложняется» указанной «диссонирующей деталью» [3, с. 192]. На самом же деле филигранный, сложный психологический рисунок с самого начала предъявляет неоднозначного героя.

Чуть ниже в романе говорится, что Павла Петровича беспрдельно раздражало в Базарове то, что «этот лекарский сын» нисколько «не робел» (218) в его присутствии. Базаров не то чтобы робеет, но внутреннюю нелов-

кость, неудобство чувствует несомненно, и это далее накладывает существенный отпечаток на ход и содержание его острой полемики с оппонентом, который, в свою очередь, при всем своем демонстративном презрении к плебею упорно пытается его на предмет верований и убеждений, не останавливаясь даже после прямых и действительно невежливых ответных реплик, долженствующих свернуть, закрыть тему. Оба «противника» глухи друг к другу, оба настроены друг против друга, оба раскрываются и одновременно прячутся в полемике друг с другом. Начальный Базаров, полный энергии, уверенный в себе настолько, что само время кажется ему подвластным, зависящим от него, и в то же время психологически уязвимый, очень неоднозначный, сложный, совершенно не понимает и не хочет понимать «уездного аристократа», не признает за ним, да и за кем бы то ни было, права вторгаться в свой мир и в ходе неуместного, ненужного ему разговора действительно, как в том его заведомо обвиняет оппонент, становится *небрежным и дерзким*. Начальный Павел Петрович — это одновременно конечный Павел Петрович, *поконченный человек*, как сказал бы в этом случае его системно-содержательный аналог в романе Достоевского «Преступление и наказание» — следователь Порфирий Петрович. За его показной неприязнью вкупе с плохо сочетающейся с ней назойливостью скрывается мучительное беспокойство, ибо в Базарове — и в его идеологической позиции, и в его человеческих, личностных проявлениях — Кирсанов-старший ищет ответы на вопросы не только о круге интересов и характере воззрений племянника, о настроениях молодежи в целом и — еще шире — тенденциях развития страны, но главным образом — о смысле и значении собственной жизни, ему хочется не столько даже понять это новое для него явление, сколько убедиться, что оно не перечеркивает, не отрицает его самого. Вот почему именно он формулирует главную романную проблему: «Ну, а сам господин Базаров собственно что такое?» (215).

Во второй части романа есть примечательная деталь: когда молодые люди после трехнедельного отсутствия вернулись в Марьино, «им все чрезвычайно обрадовались» (335), в том числе Павел Петрович, который «почувствовал некоторое приятное волнение и снисходительно улыбался, потрясая руки возвратившихся странников» (336). Отметим: Кирсанов-старший потрясал руки *обоих* странников, хотя при знакомстве не удостоил Базарова рукопожатием, а идеологические дебаты, казалось бы, окончательно развели и раздражили друг против друга оппонентов. Но нет никаких сомнений в том, что не только приветственный жест, но и *приятное волнение* вызвано более появлением Базарова, чем возвращением племянника, которому дядя просто обрадовался. Новая встреча с «противником» необходима и желанна Павлу Петровичу — Базаров привносит в его устоявшийся в неизбывной печали мир противоречие, энергию раздражения, а значит, жизнь.

В силу необходимости ограничившись анализом нескольких эпизодов, констатируем, что в романе Тургенева образ героя создается при помощи очень деликатного, неброского, рассеянного (разбросанного), многосостав-

ного, филигранного, сложного **психологического рисунка**, существенными элементами которого являются в совокупности все проявления героя в их взаимодействии и взаимокорректировке: слова и ситуация, в которой они сказаны, портрет, жест, поза, поступок, место в системе персонажей, в сюжете романа, т. е. вся полнота геройного существования в художественном мире произведения, без учета которой любые оценки будут носить частичный, ограниченный или даже искаженный характер. Именно этой особенностью предьявления героя и обусловлено литературно-критическое разнотенение образа Базарова, совершенно немыслимое, например, относительно героев Л. Толстого, которые не являются для нас загадкой и не требуют от читателя аналитических усилий и психологической тонкости для понимания их поведения, ибо каждый момент их романной жизни читатель проживает и осмысляет вместе с ними и в создании образа героя у Толстого огромная роль отводится прямому психологическому анализу-самораскрытию, к которому Тургенев прибегает редко и который использует очень скупое. С точки зрения Г. Бялого, это объясняется тем, что в тургеневском романе изображено сознание, детерминированное социальными и природными обстоятельствами и потому не заключающее в себе «ничего таинственного или резко индивидуального (что в общем одно и то же)», такое сознание «не предполагает проникновения в загадочные глубины души, оно поддается изучению при помощи скупых методов “тайной психологии”, о которой уже немало написано исследователями Тургенева. Другое дело Достоевский. Поступки человека у него далеко не всегда могут быть объяснены однозначно» [4, с. 46–47].

Несправедливость и неадекватность такой оценки Тургенева очевидна. Однако Достоевский действительно *другое дело*.

Если Базаров вводится в роман как объект изображения, через внешние свои проявления и прямую речь, обращенную к собеседнику, то Раскольников почти сразу вторгается в повествовательное слово, лишая его нейтральности, окрашивая своими интонациями и смыслами, а далее субъектная активность героя возрастает едва ли не до степени повествовательного доминирования, хотя, разумеется, «далевой образ» героя [5] в романе Достоевского есть, и создается он не только за счет конструктивных особенностей произведения, находящихся вообще вне сферы геройной компетенции, но и за счет «технических», информационных, иронических и других комментариев повествователя. Примечательно, что роман «Преступление и наказание» был задуман и начат в форме исповеди, но эта форма оказалась тесной для воплощения замысла, в частности, по-видимому, потому, что субъектная самостоятельность героя очевиднее не в произведении от первого лица, где она формально обусловлена и формально неизбежна, а в рамках «объективного» повествования от третьего лица. Именно на «нейтральном» повествовательном фоне проявляется та степень субъектной активности, которая создает иллюзию полной автономности героя — иллюзию, потому что вопрос о соотносительной степени свободы героя Достоевского и героя Тургенева вовсе не так однозначно решается в пользу

Достоевского, как это виделось М. Бахтину, а вслед за ним и другим исследователям.

Герой тургеневского романа действительно «закрыт» — не в смысле исчерпан, а в смысле недоступен такому проникновению в себя, как герой Достоевского и Толстого. Однако эта закрытость героя вовсе не означает, что смысловые границы его образа «строга очерчены», что он живет «в пределах своего как действительность определенного образа» [5, с. 69], что его личность и самосознание объективированы, «завершены» автором. В качестве примера тургеневского приема объективации и «исчерпания» героя нередко приводятся предыстории-характеристики, одна из которых даже заканчивается, казалось бы, действительно означающими полноту раскрытия темы словами: «Такова была Лиза». Но эти слова — не знак исчерпанности, а граница, за которую Тургенев не считает возможным заходить, которой его герой огражден от чересчур бесцеремонного вторжения в собственный мир. Читателю показан путь, даны намеки, знаки — и только. «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо» — эти финальные строки «Дворянского гнезда» формулируют один из важнейших живописно-психологических принципов творчества Тургенева.

Герои Достоевского живут преимущественно в субъективном (и субъектном) слове — мысленном и озвученном, собственном и встречном. Читатель «Преступления и наказания» прокован *к тому, что происходит*, посредством слова героя о происходящем. Сюжет романа ориентирован даже не столько на событие (преступление), сколько на слово об этом событии. Герои Тургенева, напротив, немногословны и довольно часто уклоняются от высказывания, отмалчиваются, что, между прочим, отражается на объеме произведения, именно по причине «сдержанности» героев и «деликатности» автора значительно уступающем объему романа Достоевского.

Разумеется, и герои Достоевского иногда замолкают, но молчание у Достоевского — элемент сюжетного поведения героя, который свои вымолчанные мысли обязательно в конце концов оформит в слова. А молчание у Тургенева — не заполненный и не могущий быть заполненным словами объем интимного существования героя в себе. Оно многозначно и ситуативно, оно может выражать недовольство героев друг другом и ту степень взаимопонимания, при которой не нужны слова, может означать недоверие, презрение, досаду, сочувствие, огорчение, может таить и пестовать в себе любовь или ненависть и, главное, хранит последнюю тайну личности. Размышляя о романтическом способе внушения читателю образа неназванного предмета за счет уподоблений и косвенных признаков, А. Т. Ягодковская пишет: «Этой немоте нет окончательного исчерпывающего и разрешающего слова» [6, с. 122]. Именно такого рода немота, не подлежащая и не поддающаяся переводу в словесный «дешифровальный» ряд, является важнейшим элементом психологического рисунка в романе Тургенева, а в этом элементе, в свою очередь, как в капле, отразилось одно из основополагающих

тургеневских убеждений, согласно которому человек не в состоянии вместить в себя и выразить в словах полноту окружающей его жизни и в лучшем случае может почувствовать сопричастность ей, как это однажды происходит с молчаливой Катей: «Окруженная свежестью и тенью, она читала, работала или предавалась тому ощущению полной тишины, которое, вероятно, знакомо каждому и прелесть которого состоит в едва сознательном, немотствующем подкарауливанье широкой жизненной волны, непрерывно катящейся и кругом нас, и в нас самих» (374).

Немотствующее подкарауливанье — одна из форм поведения героев и один из способов их изображения в романе Тургенева.

Исповедальное словоизвержение — так можно было бы по контрасту определить способ существования героя Достоевского.

«Слышите, слышите?» — этот пронзительный рефрен исповеди Мармеладова — выплеск сокровенного чаяния всех наделенных правом голоса героев Достоевского, все они жаждут быть услышанными и понятыми, все пространно и предельно, порой запредельно откровенно говорят о себе. «Жестокий талант» [7], «сыщик души» [8], Достоевский не только жалеет своих героев, но и истязает их публичными (даже если нет слушателей, то читатели — тоже публика) саморазоблачениями, скандальными исповедями. В сущности, он доводит до почти невыносимого предела именно то, что обидело и возмутило Макара Деушкина при чтении гоголевской «Шинели»: выставляет на всеобщее обозрение уязвимые, болезненные, стыдные для человека вещи, причем делает это силами самого героя, вменяя ему обязанность самообнажения. Вслед за Михайловским это отмечал Айхенвальд: «Он пьяного чиновника Мармеладова написал так, что Мармеладов отказался бы от его и нашего сочувствия, лишь бы он его не трогал, не обнажал, не заглядывал ему в сердце с таким проникновением и с таким дерзновением, на которое человек по отношению к человеку не имеет права» [8, с. 250]. Герои Достоевского по воле своего автора «расстегиваются», не щадя ни себя, ни своих слушателей-читателей, обнажая свою человеческую изнанку, и именно на это саморазоблачение настроен самый механизм романа Достоевского. В определенном смысле герой Достоевского оказывается базаровской лягушкой для опытов: он обнажен и выпотрошен до основания, а в том, что пытался скрыть, уличен собратями по художественному миру — относительно Раскольникова наиболее успешно эту функцию выполняет следователь Порфирий Петрович, художник-импровизатор от полицейского сыска, alter ego своего создателя.

При этом герои Достоевского неизбежно ограничены тематически, сосредоточены на своей идее-страсти. На протяжении всего романа Раскольников говорит о преступлении, и только о нем, все окружающее рассматривая исключительно под этим углом зрения. Вокруг него не случайно роятся двойники — он и в людях ищет только ответы на свои вопросы, подтверждение или опровержение своей правоты, а также вариант *исхода*. За дарованную герою свободу самовыражения автор лишил его широты обзора, жизненной полноты, лишил свободы выбора, зарядив на выполнение пред-

писанной программы, превратив в мономана и едва ли не силой притащив на место преступления, которое по совместительству оказывается местом казни самого преступника.

Автор у Достоевского действительно диалогически обращен к незавершенному ядру личности героя [5, с. 113], но это едва ли не исключительно идеологическое ядро. Раскольникову не только потому так чужды и едва ли не враждебны кажутся мать и сестра, что он теперь их не достоин, что совесть не позволяет их обнять окровавленными руками, но и потому, что они воспринимают его иначе, нежели он поставлен в рамках своего романа. Для них он существует как сын и брат, **вне** своей идеи, абсолютно независимо от нее, а для себя и своего автора — **только в связи с ней**. «Отмыслить» (Бахтин) от него идею — значит уничтожить его такого, каким он дан в романе. Разумеется, о нем нельзя сказать, что он не поддается никаким твердым определениям и «фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты» [5, с. 67], но герой-идеолог в нем поглощает героя-человека, превращая себя и все вокруг себя в аргументы *pro* и *contra* относительно *idée fixe*.

Героев Тургенева мы видим, в сущности, так же, как видим других людей в реальной жизни, — преимущественно со стороны, через внешность, брошенное слово, жест, поступок, хотя, разумеется, это иллюзия достоверности и в романе есть множество «указателей», позволяющих понять человеческую сущность героев. Опосредованный, косвенный способ их изображения не только не ущемляет их свободы, но, напротив, обеспечивает право на личную «неприкосновенность», закрепленную авторской сдержанностью и деликатностью. «Поэт должен быть психологом, но тайным, — писал Тургенев К. Н. Леонтьеву 21 сентября (3 октября) 1860 г., — он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только самые явления — в их расцвете или увядании. Я позволил себе устранить несколько излишних психологических штучек из вашей повести» [9, с. 135]. «Тайная психология» для Тургенева — это не только собственная осознанная художественная стратегия, но и универсальный принцип изображения человека.

Герои Тургенева, в том числе герои-идеологи, — самоценные, не исчерпываемые своей идеологической задачей личности, замкнутые в себе монады, между ними и читателем всегда остается *не заполненное словами пространство свободного взаимодействия*. Поэтому **в романе Тургенева главным интригующим моментом является тайна личности**, тогда как в романе Достоевского этой тайны нет — герой «вывернут наизнанку», он постоянно перехватывает инициативу повествования, он многословно, детально, повторяясь и вновь начиная заново, объясняет себе (а заодно и читателю) самого себя, мы в каждый момент слышим, знаем, понимаем его изнутри настолько, насколько это вообще, в идеале, возможно относительно другого человека и даже самого себя. «Муза Достоевского, с ее экстатическим и ясновидящим проникновением в чужое я» [10, с. 293], не устремлена к тайне этого *я* во всей его целостности, как бы парадоксально ни звучало на первый взгляд такое утверждение, потому что, во-первых, эта тайна не есть

ее цель, а во-вторых, читатель в романе Достоевского почти не получает или получает значительно меньше, чем у Тургенева, «темного» психологического материала, т. е. каких-то жестов, поступков, слов, которые не объяснены, не поддаются однозначному толкованию и являются, с одной стороны, своеобразным психологическим ключом к герою, а с другой — гарантом его свободы, неисчерпаемости чужой оценкой.

Л. Пумпянский, выделяя жанровые подвиды романа, обозначал их как «роман лица» и «роман поступка», совершенно справедливо соотнося первую формулу с романом Тургенева, вторую — с романом Достоевского. Если в «Отцах и детях», по Пумпянскому, совершается «суд над лицом», то «в “Преступлении и наказании” тоже совершается суд, но над чем? над поступком (и над теорией, обусловившей поступок), а над лицом уже в зависимости от предварительной оценки его поступка» [11, с. 393, 382].

Лицо Раскольникова, вопреки настояниям М. Бахтина, достаточно «овнешнено», объективировано, прорисовано и повествователем, и другими героями, но *не лицо* является главным предметом изображения, главной загадкой романа Достоевского, а противоречащий лицу *поступок*, его *жизненные и идейные истоки и процесс его осмысления* — вот что лежит в основе интриги и становится предметом художественного исследования. «Весь сложный сыск этого метафизического судьи и небесного следователя, — пишет В. Иванов, — ведется с одною целью: установить состав метафизического преступления в преступлении эмпирическом» [10, с. 298]. **Состав преступления, а не состав личности** главным образом интересует Достоевского.

Более того, благородное *лицо* героя и его безобразный *поступок* в романе Достоевского (особенно наглядно это именно в «Преступлении и наказании») разделены, разведены настолько, что это дало И. Анненскому основание утверждать, что в случае Раскольникова «*физического убийства не было*», что «автор провел своего нежного, своего излюбленного и даже не мечтательного, а изящно-теоретического героя через все эти топоры и подворотни <...> чистеньким», «защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем *невинным гипнозом преступления*, который творится только в Петербурге...» [12, с. 186].

Как и почему «очаровательный мальчик» (Анненский) Родион Романович Раскольников совершил ужасное злодеяние — вот проблема, над которой автор заставляет размышлять читателя «Преступления и наказания». *Что такое Базаров?* — вот вопрос, которым озадачен читатель романа «Отцы и дети» вместе с другими его героями. В одном случае — тайна поступка, в другом — тайна личности определяет весь художественный состав произведения, и прежде всего — способ предъявления героя.

Примечания

1. *Тургенев И. С.* Отцы и дети // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения. Т. 8. С. 199. Здесь и далее в тексте при ссылке на это издание в круглых скобках указывается страница.
2. *Бялый Г.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Л., 1968.

3. *Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982.*
4. *Бялый Г. А. О психологической манере Тургенева // Рус. лит. 1968. № 4.*
5. *Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.*
6. *Ягодовская А. Т. Образ и смысл предметного мира в романах Ф. М. Достоевского // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979.*
7. *Михайловский Н. К. Жестокий талант // Ф. М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. М., 1956.*
8. *Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994.*
9. *Тургенев И. С. Отцы и дети // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 4. С. 135.*
10. *Иванов Вс. Родное и вселенское. М., 1994.*
11. *Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне»: Историко-литературный очерк // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. тр. по истории рус. лит. М., 2000.*
12. *Анненский И. Книги отражений. М., 1979.*

© Рудакова С. В.
г. Магнитогорск

СВОЕОБРАЗИЕ И МЕСТО ЛИРИКИ Е. А. БОРАТЫНСКОГО В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Е. А. Боратынскому суждено было занять особое место на русском Парнасе. Находясь в обществе блистательных романтиков, поэт сумел сохранить неповторимость своей музыки. Его талант не затмил даже чистый гений А. С. Пушкина. Репутация Боратынского как одного из больших поэтов укрепилась за ним как-то сразу, с первых выступлений. И, может быть, поэтому в одной из своих работ В. Г. Белинский вынужден был признать: «Из всех поэтов, появившихся вместе с Пушкиным, первое место бесспорно принадлежит г. Баратынскому» [1]. Насколько Боратынский был популярен в начале своего творческого пути отражает и высказывание известного литературного критика того времени В. Т. Плаксина, который, охарактеризовав лиру Пушкина и Боратынского, находил затруднительным предсказать, на чей стороне будет первенство, отмечая, что «время, судья независимый от настоящих успехов, решит, кому будет принадлежать первый венок, Пушкину или Баратынскому».

Своеобразие поэзии Боратынского выявляется из сопоставления его с творчеством его современников. Одним из близких людей и в творческом, и в дружеском плане для Боратынского был А. С. Пушкин. Общность интересов, духовное родство обусловили схожий выбор ими поэтических тем для последующей разработки. В фокусе их внимания — жизнь современника, раскрытая в драматических столкновениях со временем и другими людьми. Оба поэта стремились постичь тайну века. Однако подход к освещению интересующих поэтов «объектов» различен.